

de façon implicite, elle n'est jamais formulée dans le texte, sauf pour qui le questionne.

On pense alors au personnage d'Isaac de Tolède qui, dans *Les Enchanteurs*, porte un signe de judéité très visible, mais que nul, sauf des initiés, ne déchiffre.

Il portait au cou une chaîne avec un pendentif qui représentait une étoile. Personne en Russie ne connaissait l'existence de l'étoile de David et on prenait ce signe pour celui de la profession d'astrologue qu'il exerçait effectivement¹.

De l'art de dire sans dire et d'afficher tout en voilant². Chez Gary, les personnages sont souvent d'autant plus présents qu'ils ne sont pas visibles.

1 Romain Gary, *Les enchanteurs*, Gallimard 1973. (Ed Folio p. 160)..

2 Je me permets de renvoyer à des articles plus approfondis à propos de thèmes ici trop rapidement évoqués : « Des cerfs-volants jaunes en forme d'étoiles ou la judéité paradoxale de Romain Gary », *Les Temps Modernes*, Novembre 1993.

« Les cachettes de Romain Gary » in *Confrontations Psychiatriques n° 48 : Tourments d'écrivains. Passion de lecteurs*, sous la direction de Maurice Corcos, 2008 « Les violons juifs de Romain Gary », in *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Honoré Champion, (A. Simon, A.Schaffner et J. Roumette dir.), 2018

On n'y voit rien — L'invisible abstrait : Kandinsky et les autres

Itzhak Goldberg

Le visible, entretient un rapport privilégié avec la foi (...). L'invisible est le triomphe de la foi...¹.

Guy Rosolato

« Un conseil, ne peignez pas trop d'après la nature — L'art est une abstraction ; tirez-le de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat, c'est le seul moyen de monter vers Dieu en faisant comme notre divin maître... »
Gauguin à Schuffenecker, Août 1888

En toute logique, on pourrait penser que l'art est profondément ancré dans le domaine du visible. Un des mantras de l'art contemporain est la célèbre déclaration tautologique de l'artiste minimaliste américain Frank Stella « *You see what you see* » (Ce que vous voyez est ce que vous voyez). Et pourtant, depuis des siècles, une part importante de la production artistique a partie liée avec l'invisible. De fait, un des enjeux de la peinture fut de représenter l'irreprésentable, de passer du non-visible au visible.

Ainsi, selon J.-P. Vernant « Au III^e siècle de notre ère, Plotin marque le début du tournant par lequel l'image, au lieu d'être définie comme imitation de l'apparence, sera interprétée philosophiquement et théologiquement, en même temps que traitée plastiquement, comme expression

1 « L'objet de perspective dans ses assises visuelles », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, printemps 1987, p. 147.

de l'essence... pour longtemps, l'image se donnera pour tâche de figurer l'invisible »¹. Cette « image de forme transcendante », inscrite dans le cadre de la pensée néoplatonicienne, que décrit Plotin, va trouver toute son efficacité dans le champ religieux. De fait, on y admet l'idée d'une « culture visuelle » (J.-C. Schmitt) qui permet d'atteindre les réalités invisibles au moyen de choses sensibles que sont les images.

Deux d'entre les trois religions monothéistes, juive et musulmane, ont fait le choix d'une position radicale : les images sont remplacées par des signes ou par des lettres. La position de la religion chrétienne, qui se développe depuis la fin de l'antiquité, est différente. À son origine, elle est contrainte à la clandestinité et n'a recours à l'image que sous la forme de symboles. À l'époque paléochrétienne, les artistes n'évoquent Dieu que d'une manière indirecte, à l'aide de signes, et en proposent rarement une représentation figurée. À ses débuts, cette religion a été marquée par une grande méfiance à l'égard de l'image anthropomorphique. Cette méfiance, qui s'explique par ses origines juives, trouve un relais dans l'œuvre de Platon, qui exprime ses réticences à l'égard de toute figuration en général.

Ce n'est qu'à partir de la fin du IV^e siècle que l'iconographie chrétienne débute réellement avec l'image qu'on verra apparaître, celle du Christ, image qui répond à la doctrine de sa nature humaine à travers l'Incarnation. L'image de Dieu, sorte d'abîme inaccessible, ne peut être directement représentée. Sans doute peut-on voir ici un lien fondamental entre la possibilité de l'image au sein de l'idéologie chrétienne et l'Incarnation.

Cette idée est souvent exprimée dans les Évangiles. Saint Paul dit ainsi du Christ qu'il est « à l'image du Dieu invisible »². Pour autant, la crainte de l'idolâtrie, centrale dans la tradition hébraïque, ne disparaît pas. L'Église et par extension « l'image occidentale n'a jamais décidé véritablement de son option. Elle a plutôt combiné indéfiniment les incompatibles, fait négocier les contraires »³.

1 J.-P. Vernant, « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », *Image et signification, Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1983, p. 37.

2 *Col*, I, 15.

3 M.-J. Mondzain, « Territoires de l'image et lieux de l'idolâtrie », *Le Discours Psychanalytique*, mars 1984, p. 76.

C'est la querelle iconoclaste au VIII^e siècle qui met en face deux manières de voir l'image. Pour les iconophobes, le sacré ne peut être représenté : toute tentative d'approche du transcendantal à travers une image fondée dans une mimétique est idolâtre. Les iconophiles reprochent à leurs ennemis une mauvaise perception de l'image religieuse, car, selon eux, l'honneur ne va pas à l'image, mais à la divinité dont elle est l'image. Celle-ci doit être regardée non pas pour elle-même, mais pour l'émanation d'un au-delà, autrement dit de l'invisible.

Le problème de la représentation du sacré porte plus sur des questions institutionnelles qu'esthétiques. Pour l'Église, l'image représentait l'orthodoxie ; sa destruction toucherait aux fondements mêmes de l'ordre chrétien.

La « querelle » liée à la naissance de l'abstraction n'a pas la même ampleur et se situe essentiellement dans un champ artistique. Il n'en reste pas moins qu'on peut voir une analogie dans la question de la représentation de l'invisible telle qu'elle se pose à l'époque iconoclaste et à ce moment déterminant de l'histoire de l'art qu'est le début du XX^e siècle¹. De fait, l'enjeu principal des artistes de la première génération de peintres non figuratifs demeure comment, en l'absence d'un sujet, viser l'universel, comment exprimer picturalement la spiritualité.

On peut évoquer à ce sujet l'exposition *The spiritual in art-Abstract painting 1890-1985*² qui, comme son titre l'indique, a permis de constater l'impact massif et déterminant de la religion ou plutôt de la pensée mystique dans l'avènement de la non-figuration.

Mais, déjà, dans son étude sur Rouault en 1948, Lionello Venturi, s'interrogeant sur la tendance religieuse de la fin du siècle, écrit : « Une réaction au réalisme et au positivisme s'imposait... On voulait assigner à l'art la tâche d'exprimer des idées abstraites et le sentiment de l'au-delà »³.

1 Il est significatif que Malevitch appelât son fameux *Carré noir sur fond blanc* (1915), « l'icône de notre temps ».

2 *The spiritual in art-Abstract painting 1890-1985*, Los Angeles County Museum of Art, Los-Angeles, novembre 1986 - mars 1987.

3 L. Venturi, *Rouault*, Paris, Skira, 1948, p. 21.

De nombreux documents témoignent de l'intérêt qu'accordent les artistes à la pensée occulte sous ses différentes formes. Kandinsky et Jawlensky ont des contacts avec le secrétaire de la société théosophique en Allemagne, Rudolf Steiner, qui travaillait à une synthèse entre les traditions artistiques occidentales et la pensée orientale. Kandinsky, l'auteur de *Du Spirituel dans l'art*, titre significatif, écrit : « Un intérêt général pour l'abstraction renaît, parallèlement à une attirance superficielle vers le spirituel composé d'occultisme, de spiritualisme, de monisme, de la nouvelle chrétienté, de la théosophie, et de la religion dans le plus large sens du terme »¹.

L'intérêt des créateurs pour l'occulte doit être considéré non pas comme un phénomène isolé, mais comme une préoccupation essentielle de la société pour laquelle l'église ne répond plus à une demande spirituelle. On a le sentiment que « la religion est l'administration du sacré² ». Le mysticisme, issu de ces insuffisances de la religion institutionnelle, veut emprunter dans sa recherche d'une nouvelle forme de spiritualité, des chemins moins conventionnels, avec l'espoir d'y trouver un accès direct aux « sources ».

On assiste ainsi à la constitution de petits groupes d'initiés, dont le fonctionnement répond mieux aux besoins que les grandes structures. Ajoutons que le succès de ces nouvelles doctrines est lié au fait qu'elles ne rejettent pas les religions établies, quitte à leur donner un sens différent.

Mais, doit-on expliquer cette attirance pour de nouvelles formes du sacré par des artistes qui s'éloignent de la représentation plus ou moins fidèle du réel, uniquement pour des raisons religieuses ? On peut également avancer l'hypothèse qu'au moment où le peintre symboliste Maurice Denis déclare qu'il faut « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » les artistes ont besoin d'une justification, voire légitimation, pour présenter au public des œuvres d'où toute représentation est absente. Qui plus est, la proximité avec le sacré contribue au caractère spirituel auquel prétend

1 W. Kandinsky, «Kuda idet «novoe» ikusstvo», *Odesskie Novosti*, 9 février 1911, p. 3. in R-C. Washton Long, *op. cit.*, p. 6. De son côté Mondrian – qui songeait un moment à devenir prêtre – adhère en 1909 à la branche hollandaise de la société théosophique.

2 Roger Cailliois, *L'Homme et le sacré*, Folio/Gallimard, 1950, p.24.

l'abstraction. Il semble que, pour les artistes et les théoriciens, s'écarter de la figuration est une manière de s'éloigner du concret, voire du trivial, pour atteindre le transcendant. Citons encore Caillois, selon lequel « par rapport au sacré, le profane n'est empreint que de caractères négatifs : il semble en comparaison aussi pauvre et dépourvu d'existence que le néant face à l'être.¹ »

Kandinsky est probablement le premier à être conscient du risque d'être incompris et rejeté par le public et les critiques. Au fur et à mesure que la toile devient « illisible », elle ne se suffit plus à elle-même ; on ne peut désormais plus produire une toile sans l'accompagner d'un texte qui la légitime. La disparition de l'objet qui marque la rupture fondamentale à partir de laquelle se fonde l'abstraction oblige le peintre à présenter son art comme le témoin d'une réalité nouvelle. Réalité qu'il s'agit aussi de faire partager au public, ce qui implique une conception presque missionnaire du rôle de l'artiste. Dans ce sens, le domaine religieux, où il faut croire pour voir, et encore plus le domaine mystique, sont des outils efficaces pour transformer les formes, voire les faire disparaître. C'est un langage qui parle d'une réalité transcendante, qui propose une vision utopique du monde, commune à la première génération de l'abstraction. La plupart des artistes d'avant-garde se présentent souvent, à travers leurs écrits, comme des prophètes qui ouvrent une nouvelle voie mettant en cause l'ancienne tradition.

Kandinsky, en poussant à l'extrême cette attitude, en devient sans doute le meilleur exemple. Dans les premières pages de *Du Spirituel dans l'art*, parlant de l'abstraction, il écrit : « L'autre art, susceptible d'autres développements, prend également racine dans son époque spirituelle, mais n'en est pas seulement le miroir et l'écho ; bien au contraire, il possède une force d'éveil prophétique qui peut avoir une profonde influence »².

La référence religieuse se précise par la suite, quand l'artiste se présente comme étant capable de voir et d'entendre le message de « Dieu », ce message qui le pénètre graduellement : « Invisible, le nouveau Moïse descend de la montagne, voit la danse autour du veau d'or et, malgré tout,

1 Ibid, p. 26.

2 W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël/Gonthier, 1989, p. 58.

apporte aux hommes une nouvelle sagesse. Sa parole, inaudible pour les masses, est d'abord entendue par l'artiste. Inconsciemment au début, sans s'en rendre compte lui-même, il suivra l'appel »¹.

Curieusement, la façon dont le mystique décrit et communique son expérience correspond presque terme à terme au trajet suivi par Kandinsky et les autres pionniers de l'abstraction : « Quand on considère la mystique religieuse dans la plénitude des formes sous laquelle elle apparaît, on trouve toujours, aux diverses étapes de l'expérience mystique, une destruction progressive de l'apparence des formes du monde des expériences, et conformément à cela un établissement des formes mystiques, qui accompagnent la dissolution des formes du monde naturel aux différents niveaux ou stades de la conscience. Presque tous les mystiques qui nous sont connus ont décrit ces structures, ces formes, à peu près comme des figurations de lumières ou de sons, qui, ensuite, au cours de leur progression, sont à leur tour réduites dans l'Immuable »². Et, Gershom Scholem d'ajouter : « Une telle expérience peut lui (au mystique) être venue par un éclairage soudain, une illumination, ou comme l'aboutissement de longues préparations, peut-être très compliquées, par lesquelles il a cherché à saisir ou à obtenir un tel contact avec la divinité »³. On retrouve chez Kandinsky la capacité de destruction des formes accompagnée de la volonté de proclamer la disparition des liens avec les anciennes traditions. Les accents messianiques de sa parole, la constitution de l'image prophétique de l'artiste, sont partie prenante de sa démarche. Pour lui, l'art est, sur beaucoup de points, semblable à la religion.

Pour autant, l'inspiration pour la dissolution des formes ne vient pas chez Kandinsky uniquement du domaine religieux. Lui, comme d'autres artistes, est également sensible aux évolutions scientifiques récentes. Cependant, sa phrase énigmatique « Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fondre devant moi et devenir invisible »⁴ doit être vue dans son

1 *ibid*, p. 66.

2 G. Scholem, *La Kabbale et sa symbolique*, Paris, Payot, 1982,, p. 15.

3 G. Scholem, *idd*, p. 12.

4 W. Kandinsky, *Regards sur le passé*, Édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, col Savoir Herman, Paris, 1974, p. 99.

contexte. Cette déclaration est faite sous l'impact du fait scientifique qui a marqué le début du siècle et enflammé l'imagination des artistes : la désintégration de l'atome.

Indéniablement, ce changement majeur marque Kandinsky qui écrit : « La désintégration de l'atome était la même chose, dans mon âme, que la désintégration du monde entier. Les murs les plus épais s'écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. La science me paraissait anéantie : ses bases les plus solides n'étaient qu'un leurre, une erreur de savants qui ne bâtissaient pas leur édifice divin pierre par pierre, d'une main tranquille, dans une lumière transfigurée, mais tâtonnaient dans l'obscurité, au hasard, à la recherche de vérités, et dans leur aveuglement prenaient un objet pour un autre¹ ».

Le débat sur la « disparition » de la matière, de sa transformation en énergie, était un débat largement public dans les premières décennies du XX^e siècle. Kandinsky, à son tour, sans avoir une véritable formation scientifique rapproche cette transformation de sa réflexion artistique².

De fait, la décomposition de l'atome, le soupçon que l'objet n'est pas aussi solide et immuable qu'on aurait pu le penser, la remise en cause des conditions d'existence de la matière, semblent inspirer ce que Kandinsky définit explicitement encore une fois comme le chemin vers la non-figuration : « Un événement scientifique leva l'un des obstacles les plus importants sur cette voie. Ce fut la division poussée de l'atome³ ».

Mais Kandinsky croit-il vraiment aux analogies entre art et sciences, aux rapports de cause à effet entre ces deux domaines ? Ne s'agirait-il plutôt d'une volonté de se servir de la remise en question du modèle scientifique traditionnel pour légitimer la remise en question du modèle artistique en place ? On peut soupçonner que la version imagée de « l'effondrement » soudain de la physique classique qu'il mentionne n'est pas la source d'ins-

1 *Ibid.*

2 Les termes ne sont pas employés par Kandinsky d'une façon toujours rigoureuse. L'artiste glisse même parfois dans le domaine politique, sans toutefois en parler explicitement. Voir à ce sujet le très pertinent article de Jean-Paul Bouillon, « La matière disparaît : note sur l'idéalisme de Kandinsky », *Documents, Cahiers d'Histoire de l'art contemporain*, III, Musée d'art et d'industrie, St Étienne, mai 1974, pp., 12-16.

3 *Regards sur le passé*, op. cit., p. 99.

piration de sa pratique, mais une façon de valider sa prophétie d'une révolution semblable dans le champ pictural.

En somme, aussi bien l'univers du sacré, que celui de la science, deviennent, volontairement ou non, servent comme déclencheur pour des œuvres qui s'engagent sur une voie qui les mène vers l'abstraction.

Est-ce une double contradiction ? Celle de l'opposition fondamentale entre les doctrines religieuses et le monde scientifique basé sur des preuves rationnelles ? Celle de l'opposition entre le matérialisme scientifique et ses certitudes et la création artistique sans contraintes ? Pas vraiment, car Kandinsky fait partie de ces artistes qui sont « Immergés dans des courants ni tout à fait matériels ni tout à fait spirituels ¹ ». Tous, ils assistent à la remise en question de ce que l'on peut nommer les dogmes scientifiques. Pour eux, rien n'empêche de faire basculer l'image du positivisme vers le mysticisme. Dès la seconde partie du XIX^e siècle, une série de phénomènes fait que « La science occulte s'exprime au sujet des réalités suprasensibles de la même manière que le naturaliste lorsqu'il parle des choses sensibles. Elle retient de la méthode scientifique l'attitude mentale qui l'inspire. Il est donc juste de la qualifier de science ² ».

Ce climat scientiste est redevable d'une part à une période où les avancées majeures – l'électricité, la radioactivité, la quatrième dimension – introduisent une dose d'incertitude dans la vision scientifique et enflamment l'imaginaire artistique. Le titre donné par Henri Poincaré? à un ouvrage publié en 1902, « La science et l'hypothèse », est parlant.

D'autre part, certaines découvertes scientifiques – la désintégration de l'atome, les rayons X, le télégramme, bref la « dématérialisation » de la forme d'une part et l'évolution du microscope et du télescope qui permettent de voir l'infiniment grand et l'infiniment petit d'autre part – ouvrent des horizons sans limites. Plus que de l'invisible, on peut parler de « *l'invu* » pour évoquer des phénomènes que l'on ne distingue pas à l'œil nu ou qui se trouvent derrière différentes parois, désormais franchissables à l'aide de nouvelles inventions scientifiques. Ce climat particulier donne lieu parfois à des propositions farfelues comme la *Photographie fluidique de la pensée*,

1 Alain Besançon, *L'Image interdite*, Fayard, 1984, p. 423.

2 Rudolf Steiner, *La Science de l'occulte*, Paris, Centre Triades, 1988, p.11.

inventée par Louis Darget. Ce dernier prétend pouvoir capter des clichés des rêves à l'aide d'une plaque posée au-dessus du front d'un dormeur (*Photographie du rêve. L'Aigle*. 25 juin 1986). Rien d'étonnant toutefois, quand l'on apprend qu'une scientifique illustre comme Marie-Curie, qui a découvert le radium, participe à des séances de tables tournantes.

Mais c'est probablement l'électricité qui, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e – les mêmes années où on assiste à l'émergence de l'abstraction –, devient une source d'émerveillement. Glorifiée par les artistes, mais aussi dans la littérature qui célèbre l'arrivée, voire l'épiphanie de l'électricité et de l'éclairage électrique. Quittons pour un instant Kandinsky pour laisser la place aux futuristes italiens, aux rayonnistes russes ou aux orphistes français qui font entrer corpuscules et ondes dans leur peinture.

« L'éclairage électrique multiplie les jeux d'ombre et de lumière, les sources de clarté. Il crée une nébuleuse d'étoiles, alignées ou distribuées de manière plus ou moins cohérente... Cette marche vers l'irréel (ou vers une nouvelle réalité ?) croise les courants artistiques... qui expriment une même sensibilité au mouvement... Le dialogue entre la science et la représentation est ainsi intensifié ²¹ », écrit Marcel Roncayolo. Le terme de l'invisible sera souvent rattaché à l'électricité. Trop fuyant pour être aisément capturé, insaisissable par la main de l'artiste comme par l'esprit scientifique.

C'est probablement l'œuvre de Balla, *La Lampe à arc* (1910), une véritable icône du groupe futuriste, qui illustre le mieux la manière dont la lumière électrique est pratiquement le modèle pour la décomposition de la forme et du passage de la figuration à ce qu'on peut appeler pré-abstraction. Composée à partir de rayons et d'ondes circulaires qui se propagent en un essaim de particules colorées, cette toile oblige le regard à scruter et décomposer les mystères optiques de la lumière. Si l'électricité fascine Balla, c'est que pour lui cette forme d'énergie est un exemple parfait de l'existence de forces invisibles et insaisissables à l'œil nu. L'artiste s'intéresse aux lois physiques et aux phénomènes sensoriels qu'il s'agisse de l'électromagnétisme ou de la théorie quantique.

Cependant, l'imagination de l'artiste est également nourrie par les doctrines mystiques²¹. Boccioni rappelle que Balla éprouvait devant l'uni-

vers une fascination contemplative, proche d'un élan religieux. Si l'électricité? le fascine, c'est que, fondée sur un flux qui circule de façon imperceptible, elle permet paradoxalement de faire la jonction entre l'avancée scientifique la plus radicale et une forme de mysticisme qui n'est pas sans rapport avec l'invisible, tant privilégié par l'abstraction.

En même temps que les futuristes, d'autres artistes exploitent les rapports entre lumière artificielle et abstraction. Les plus connus sont Sonia et Robert Delaunay, dont la rivalité? avec les artistes italiens tient justement à ces intérêts partagés.

Sonia Delaunay se réfère explicitement à l'électricité. Avec les *Prismes électriques* de 1914 elle peint le dynamisme du nouveau paysage urbain au début du XX^e siècle. L'artiste utilise le motif du disque éclaté en anneaux concentriques colorés de toutes les couleurs du prisme pour figurer les ampoules des réverbères — ces surfaces où les couleurs, délimitées par un trait plus ou moins net, viennent quelquefois baver selon le jeu des coups de pinceau ou encore se fondre presque imperceptiblement dans les couleurs voisines. La lumière absorbe toute la surface de la toile, l'unifie, annule toute perspective et quasi toute figuration. Les Delaunay, toutefois, sont un exemple de rares créateurs dont l'œuvre n'est pas « contaminée » par la pensée occulte.

À l'opposée, la production plastique de Frantisek Kupka, originaire de Bohême et Parisiens d'adoption, s'inscrit, à l'instar de nombreux participants de l'avant-garde, dans une tradition symboliste. Mystique, pratiquant le spiritisme, attiré par la théosophie et l'hindouisme, le peintre est fasciné avant tout par l'idée des origines du monde, qu'il représente aussi bien à travers des plantes qu'à travers des êtres humains. Graduellement, les motifs figuratifs d'inspiration symboliste — l'homme debout qui tend vers l'au-delà, l'église gothique, la pluie, le clair de lune — se voient substitués par des formes non imitatives.

Kupka, à qui on doit le premier tableau abstrait exposé en public — *Amorpha Fugue à deux couleurs*, Salon d'Automne, 1912 — reste l'exemple parfait d'un artiste dont la pratique se situe à la croisée de la pensée mystique et de la récente évolution scientifique. Dans « La Création dans les arts

plastiques » (Prague, 1922), il annonce la venue d'un art non seulement abstrait, mais de plus sans aucune médiation matérielle, qu'il appelle « la psychographie de l'avenir » et dont le support ne serait autre que les « ondes magnétiques ». Il s'agit bien, écrit Pascal Rousseau, de réaliser l'utopie radicale de l'abstraction : le fantasme télépathique d'une communication émotionnelle directe... dans le bain de la vibration pure, réalisation messianique du rêve ancestral de la *lingua adamica*, ouverte aux dimensions cosmiques de l'univers à l'ère des technologies de la télégraphie sans fil ¹ ». Faut-il y voir un avatar de la vague de magnétisme ou du mesmérisme qui a traversé l'Europe en 18e siècle ?

Quoi qu'il en soit, les ondes magnétiques ou les vibrations conféraient une sorte de caution scientifique à la relation entre la musique, ce domaine immatériel, et les couleurs. Couleurs qui sont perçues à travers leurs propriétés formelles, optiques, à l'exclusion donc de leur valeur représentative. On retrouve ainsi Kandinsky, car « le recours aux vibrations a d'abord joué un rôle théorique capital dans la pensée de Kandinsky... concevoir que chaque couleur qui vibre lui a permis de dissocier couleurs et formes, en se centrant sur l'effet spécifique des couleurs² ».

Qu'il soit initié par la théosophie ou par l'espoir que suscite le progrès scientifique – ou par les deux – l'art de l'avant-garde, chargé de spiritualité, semble vouloir succéder à la religion.

Cependant, avec Kandinsky, Kupka ou Mondrian comme avec d'autres pionniers de l'avant-garde, la pensée occulte reste avant tout l'outil pour transformer les formes. Encore que, faut-il avoir de profondes racines protestantes pour déclarer, comme le fait Mondrian : « c'est précisément à cause de son amour profond pour les choses que l'art abstrait ne veut pas les représenter sous leurs apparences particulières ». Il existe toutefois des cas où le fond mystique semble traduit directement dans l'œuvre plastique.

1 Pascal Rousseau, « Un langage universel. L'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction », in *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*, Musée d'Orsay, 2003-2004, p. 31. Ce catalogue, d'une richesse exceptionnelle, est indispensable pour toute étude au sujet de l'abstraction.

2 Georges Roque, « Ce grand monde des vibrations qui est à la base de l'univers, Aux origines de l'abstraction, op. cit., p. 61

L'œuvre d'Hilma af Klimt, peintre suédoise (1862-1944), dont la peinture est restée confidentielle jusqu'en 1986, date de la grande exposition à Los-Angeles, en est un exemple. Guidée, selon elle, par les esprits de « Grands Maîtres » pour construire un temple universel, sous l'influence des théories théosophiques de Helena Balvatsky, ses travaux sont typiques de cette approche. Le cycle *Chaos originel* (1906-1907), est composé de toiles pratiquement abstraites, faites de formes géométriques — spirales et cercles concentriques avant tout. On le sait, le principe de la géométrie sacrée, ce symbolisme archaïque qui incarne la divinité se retrouve souvent dans les religions anciennes et se voit exploité par de nombreux artistes — Sérusier ou Mondrian. Pour Hilma af Klimt, l'art, au service de la pensée mystique, est avant tout une porte d'entrée pour un monde inaccessible.

L'équilibre entre l'art et la théosophie penche nettement vers cette dernière avec le couple Annie Besant et Charles W. Leadbeater. *L'Homme Invisible* de Leadbeater et surtout leur ouvrage commun *Les Formes Pensées* (1905) sont sans doute les documents les plus aboutis de l'art comme l'illustration de la pensée mystique. Avec *Les Formes Pensées*, ils proposent des correspondances entre formes abstraites simples et isolées et les sentiments, ainsi que des représentations imagées des vibrations colorées émanant des émotions ressenties et se déployant dans l'espace. Cet ouvrage, richement illustré, semble avoir joué un rôle important dans la genèse de l'art abstrait chez les avant-gardes européennes¹.

On s'en doute, la science et la pensée mystique ne sont pas les seules voies qui mènent vers l'abstraction. Outre la décomposition de la forme qui commence avec Turner et qui se poursuit avec les impressionnistes on peut également évoquer l'analogie avec la musique, considérée comme une discipline abstraite par excellence, ou encore avec l'art décoratif, ornemental. De plus, le rapprochement entre l'abstraction et l'invisible ne va pas de soi, même avec les monochromes. On pourrait même prétendre, et une des appellations choisies par les artistes – l'art concret – indique que pour eux les couleurs autonomes et les formes non imitatives peuvent avoir autant de présence que la représentation de la réalité. Pour autant, il semble qu'à

¹ Kandinsky possédait *Les Formes Pensées* (traduit en allemand en 1908)